



SOLTA Cia de Teatro, uma entrevista: o teatro como (R)existência

Por Célia Maria Domingues da Rocha Reis



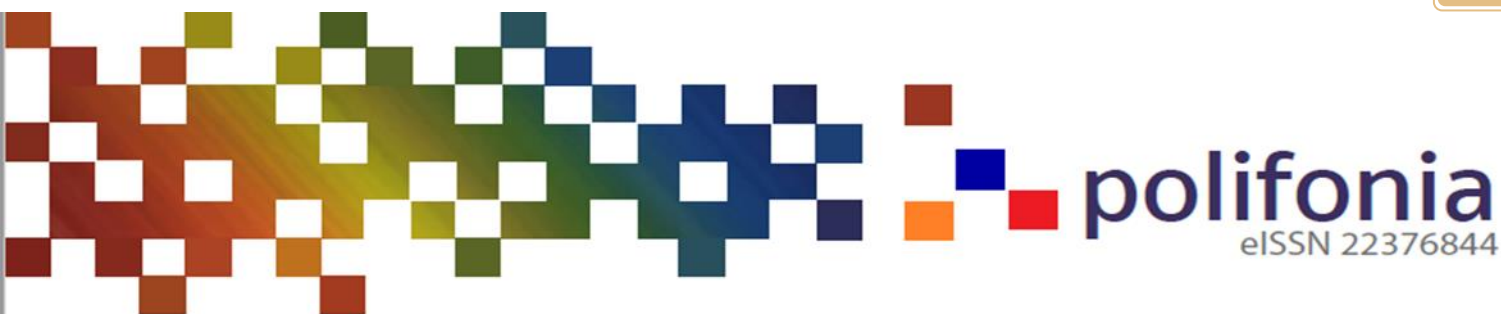
Cena de *Carne: uma narrativa sobre a memória*

A entrevista deste número da *Polifonia* é feita com os integrantes da SOLTA Cia de Teatro, criada no ano de 2016, em Cuiabá, Estado de Mato Grosso. A ideia da entrevista foi consolidada após a participação da companhia na mesa-redonda “Narrativas de testemunho: ética, estética e política”, realizada no contexto do *I Congresso Poéticas da*

Proximidade: Literatura, Arte, Política

(2018), organizado pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso, campus Cuiabá. Na ocasião, os atores Talita Figueiredo e Leandro Brito falaram sobre a produção de *Carne: uma narrativa sobre a memória*, os aspectos de sua concepção nas relações de tempo e espaço, atores e público, entre outros interessantes enfoques passíveis de serem ampliados em outra instância, como na esfera do diálogo que ora se propõe.

A SOLTA Cia de Teatro é composta por artistas, profissionais de diferentes áreas, que já têm uma trajetória nas artes cênicas – Benone Lopes, Daniel Baier, Everton Britto, Fred Gustavos, Gilson Costta, Ismael Diniz, Karola Nunes, Leandro Brito, Luciano Paullo, Manoel Vieira, Marcelo Peske, Maurício Ricardo, Naiana Leotti, Yandra Firmo e Talita Figueiredo. A maioria deles iniciou seu trabalho artístico no *Pessoal do Ânima*, um grupo de teatro do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Mato Grosso (IFMT). Após desenvolverem trabalhos em grupos diversos, reencontraram-se em um projeto chamado *Narrativas em Cena*. Deste projeto se origina a SOLTA, com atores de diferentes cidades, com a característica de estarem livres para outras plataformas de atuação, o que explica o uso motivado das maiúsculas no título, e que se reúnem para compor trabalhos, fazer arte. Atualmente, contam com três produções em seu repertório: *Carne: uma* Polifonia, Cuiabá-MT, v. 26, n.42, p. 01-187, abril-junho, 2019.



narrativa sobre a memória; No quintal, o mundo!, um espetáculo musical para crianças, inteiramente produzido pelo grupo – texto, músicas, figurino, maquiagem etc.; e *Mãe Preta*, produção ainda em desenvolvimento.

Num encontro com membros da companhia antes da entrevista, depois de boa e produtiva conversa, refletimos sobre como poderíamos denominá-la, de maneira a fomentar um modo de ser do grupo. Coube ao Leandro a sugestão final.

Célia Maria – *Segundo o que é apresentado acerca da origem no site do grupo, a SOLTA Cia de Teatro nasce sob a égide de uma relação triádica: multidisciplinaridade, valorização recíproca das potencialidades, engajamento. O que o grupo diz sobre essa identidade?*

SOLTA – Jerzy Grotowski (1933-1999), pensador da cena contemporânea, nos ensina que o Teatro é a arte do encontro, pois é um encontro dos artistas com o público, único, que acontece em um tempo determinado e que, além de reunir as partes enunciadas, promove o (re)encontro dos artistas responsáveis pelo espetáculo. Assim, conhecendo profundamente os trabalhos uns dos outros, a companhia foi sendo montada através de convites a artistas que poderiam somar com as demandas impostas pelo nosso engajamento com a arte do palco.

Os artistas da SOLTA entendem o trabalho teatral como um processo de criação coletiva e horizontal; desta forma, os convidados envolvidos nos trabalhos da companhia acabavam organicamente atrelados a todo o processo de construção da obra e, por consequência, acabaram se tornando o núcleo fundamental do fazer artístico da SOLTA. Esses sujeitos, vindos das mais diversas linguagens, têm em comum o compromisso com a arte de resistência, que busca, dentre outras coisas, colocar em cena as arbitrariedades, coerções, questões étnicas, de gênero, de assédio moral, físico, lembrar do que nos obrigam esquecer e, sempre em frente, gritar onde querem calar a voz.

Portanto, o DNA da companhia é o engajamento artístico. Foi por ele que nos reunimos e é ele que define o que o nosso público vai assistir no nosso palco.

Célia Maria – *Nessa linha de raciocínio, acerca de Carne: uma narrativa sobre a memória, conforme expuseram Talita Figueiredo e Leandro Brito por ocasião do I Congresso Poéticas da Proximidade, este espetáculo se constitui de narrativas apresentadas sob o mote “opressão”. Cada ator traz a sua narrativa, com seus sofrimentos, como um testemunho, um dos expedientes que revela o seu caráter engajado. Como compreender mais amplamente esse caráter, em relação à temática e organização da peça e a sua importância na formação do ator?*

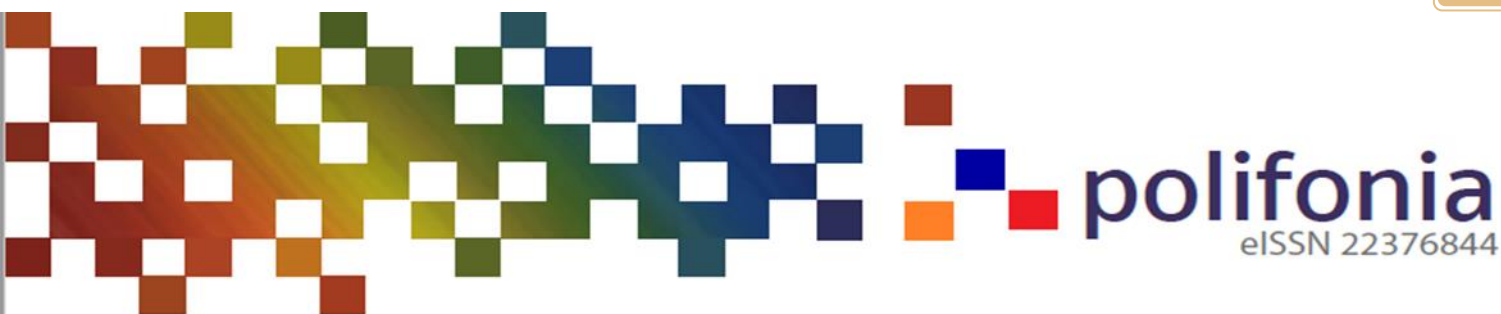
SOLTA – Somamos com aqueles que desejam produzir um teatro que reflita as questões do nosso tempo, as inquietações sociais que afligem o nosso povo e a nós mesmos. Assim, desde o projeto que se tornou *Carne*, o trabalho de coleta e leitura das opressões se debruçou sobre feridas internas que precisavam ser expostas e que, neste sentido, já tinham sido expressas pelos artistas



Cena de *Carne*

envolvidos. Esse momento de criação do espetáculo *Carne* reflete também o que vivíamos no Brasil, o pós-*impeachment*, a força de uma onda conservadora e a nossa forma de enfrentar, resistir e gritar foi fazendo arte, proporcionando momentos de reflexões.

Célia Maria – *Em tal senso, não obstante a alquimia de espaços, temporalidades, em Carne, chama-nos a atenção o sutil paradoxo na composição do engajamento, que se faz com individualidades, extradiegético (externa ao enredo; não decorre dos fatos narrados). O que se projeta a partir dessa configuração? Isso me ocorre em função de um comentário da antropóloga Michèle Petit, em suas pesquisas sobre formação de leitores (2008), acerca do fato de as mudanças sociais aceleradas botarem a perder os moldes nos quais se assentava a identidade dos sujeitos, decorrente do espólio cultural, da transmissão de valores entre gerações, passando a responsabilidade a ser individual, cada um empreendendo a busca de valores, referências, em lugares onde aquelas fronteiras simbólicas deixaram de existir.*

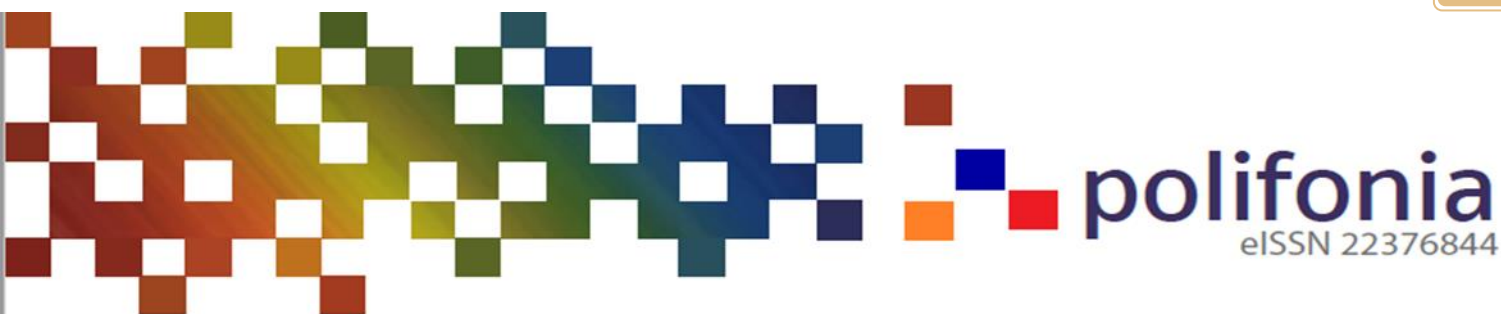


SOLTA – Trazíamos narrativas que nos eram caras para a nossa carne e, pensando na relação do artista que trabalha com a composição de afetos – se afetar e afetar o outro –, entendíamos que as individualidades misturadas, confrontadas no teatro, se tornariam uma potência capaz de gerar profícuas reflexões. Entendíamos que nos eram interessantes a interposição, a sobreposição, os deslocamentos para friccionar o olhar do público. O amontoado de corpos e narrativas proferidos em *Carne* é um olhar para a urbe. Nesta ótica, passeamos por favelas, porões, provadores de lojas, camarins, palanques políticos, boates, entre outros.

Célia Maria – *Conforme exposto, dentre essas narrativas, algumas foram acidentais, outras, negociadas, devendo passar por uma reelaboração estética, para ser representadas e divididas com o público, no âmbito de uma pesquisa científica, experiência como ciência. O que é uma pesquisa em teatro? Que discussão é trazida quando a pesquisa se compõe como a própria peça? Que limite se coloca aqui entre a ciência e a arte?*

SOLTA – O fazer teatral acontece no campo da experiência. Temos uma ideia e mergulhamos atrás de referências, de autores, para que possamos dialogar. Este processo de organização, de reflexão, encaminha para o resultado que é compartilhado com o público. Como trabalhamos com as subjetivações e entendemos que a nossa prática acontece no presente, todo o processo que antecede é momento de testes. No caso do espetáculo *Carne* há uma abertura maior, pois na construção do espetáculo não trabalhamos com ensaios e, sim, com aquecimentos. Não fomos para as salas de ensaio exercitar e repetir cenas até alcançar a perfeição. Fomos tomar café, fomos para as praças, fomos para os bares, fomos para os becos, e nos propusemos a pensar o espetáculo, a dialogar, a costurar ideias e materiais, buscando construir um roteiro aberto. Esses aquecimentos específicos e inespecíficos para o trabalho nos proporcionaram uma maleabilidade com o roteiro. A nossa necessidade é estarmos inteiros – mente-corpo – para uma experiência que sempre é nova para nós, fazedores, e para o espectador.

Célia Maria – *Essa informação explica a menção feita no site da companhia sobre o trabalho realizado como “pesquisa colaborativa”. No final da década de 1990, o termo “colaborativo” é trazido por Maria Cândida Moraes, no âmbito da busca de novas práticas em educação, como “um* Polifonia, Cuiabá-MT, v. 26, n.42, p. 01-187, abril-junho, 2019.

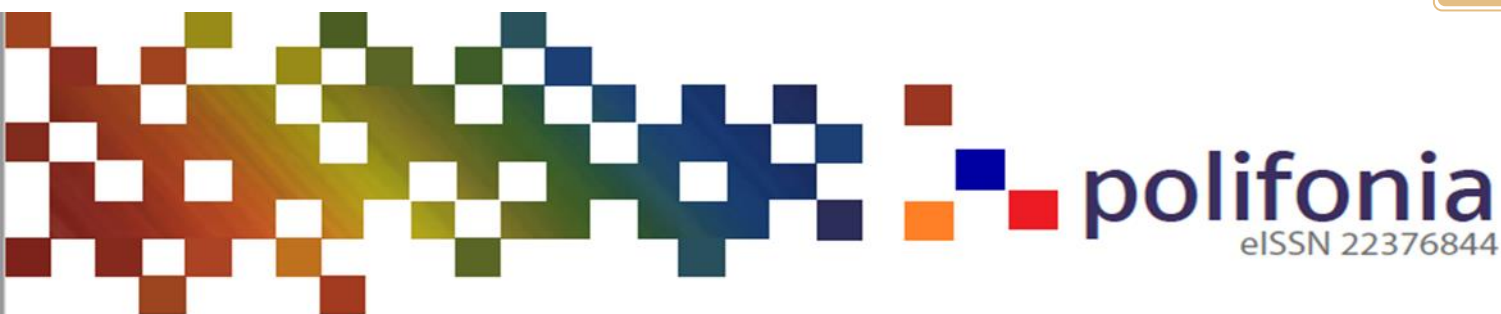


conjunto de métodos e técnicas de aprendizagem investigativa, em grupo, visando uma finalidade comum” (1997, p.17), que oportunize aos integrantes o alcance de sua capacidade criativa, o desenvolvimento pessoal, social, com contribuições recíprocas. Assim se dá a construção de redes de informações, favorecendo a compreensão da realidade, dos processos de elaboração/atualização do conhecimento.

SOLTA – Acreditamos que essas inquietações se relacionam às hierarquias, tanto no trabalho com educação como nos trabalhos artísticos. Isso chegou ao teatro, que é por excelência uma arte coletiva, através de diversas formas. O modelo de trabalho mais tradicional e hierárquico que houve por muito tempo era aquele em que existia uma figura, por exemplo, a do diretor ou do dramaturgo (dependendo da época, um ou outro se sobressaía), que decidia tudo e que dava a palavra final em todo o processo. Hoje em dia os processos de criação são mais horizontais, e assim se estabelecem relações em que os integrantes têm maior contato com todas as áreas do processo criativo e em todos os níveis. Portanto, todos participam e contribuem para a pesquisa, confecção de cenário e figurino etc. Em alguns trabalhos, como no caso de *No quintal, o mundo!*, trabalhamos com algumas funções fixas que têm a palavra final sobre sua área, como a direção, por exemplo. Ainda assim, não se trata de nada autoritário, uma vez que o diretor avalia e pensa nas contribuições de todos da companhia. Em outras partes da criação todos estão de alguma forma envolvidos. Portanto, a SOLTA se engaja em trabalhos nos quais, de certa forma, o objetivo é que todos entendam de tudo o que está sendo dito ou visto.

Célia Maria – *No terreno da experimentação, a busca de dar “concretude” à arte, por meio dos experimentos estéticos, causa uma rasura no campo que separa o real e o imaginário. Gostaria que comentassem sobre essa tendência.*

SOLTA – O espetáculo *Carne* passeia por algumas linguagens teatrais. Quando criávamos o espetáculo, nos interessava pensar nas relações com o público e em como almejávamos um trabalho aberto. Essa abertura e os elementos que foram incorporados à cena nos direcionaram para uma linguagem específica, a do teatro performativo. Em cena, flertamos com a performance, mas a nossa raiz teatral está sempre presente. Ato como comer, beber, quebrar cadeira, se queimar são ações reais que estão no campo da performance, mas o olhar pelo qual o público acessa essas ações é



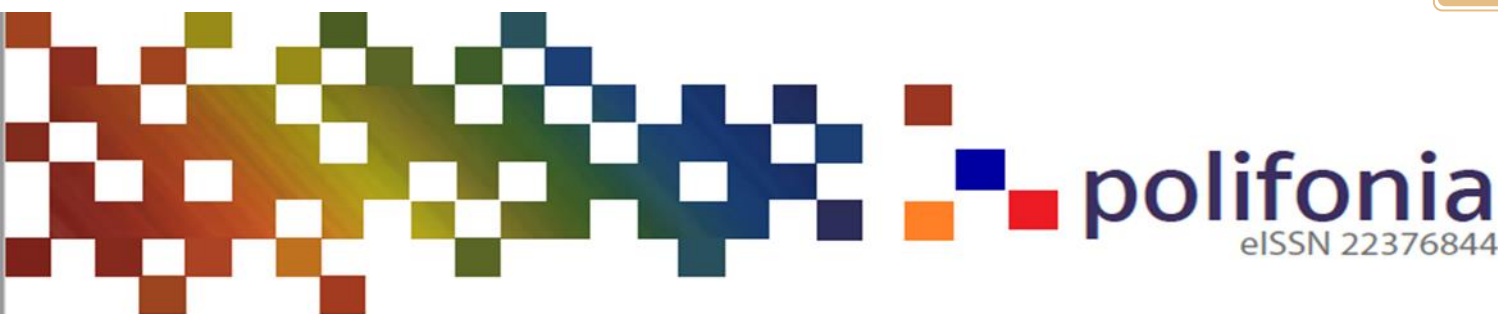
ficcional, é teatral. Ao colocarmos ações reais em uma moldura ficcional, temos como interesse desestabilizar o olhar do espectador. Neste ato, o público se torna participante, cúmplice, e a forma de fruição é atualizada. Assim, já não temos um público que só observa de forma passiva, uma vez que o observar torna-se um ato de comunhão.

Célia Maria – *Retomo a questão da preparação dos atores, para refletir de que modo ela se dá em produções de natureza diferenciada como Carne e No quintal, o mundo!*

SOLTA – Em *Carne* não há ensaios, a nossa preparação se dá através do que chamamos de aquecimentos específicos e inespecíficos. Esses aquecimentos são as nossas possibilidades de encontro e ocorrem em qualquer lugar. Um exemplo de aquecimento específico é quando marcamos um café e o nosso objetivo é pensar as cenas, as transições, as narrativas. Um exemplo de aquecimento inespecífico é quando somos surpreendidos com algo que vai interferir diretamente no trabalho, como presenciar uma batida policial no Porto de Cuiabá, no meio da tarde de uma quinta-feira. Foi a visão de uma situação como esta, composta de várias viaturas, transeuntes e barulhos, que desencadeou a estética da performance *O Negro*, realizada pelo ator Everton Britto. A liberdade de criação que os artistas possuem é construída a partir de muito diálogo. Tentamos sempre operar na horizontalidade e, quando há imposições, são as burocráticas e as impostas pelo tempo. O processo de *No quintal, o mundo!* é completamente diferente, pois há uma dramaturgia, há uma necessidade de ensaios, pela própria construção do texto e das músicas. Há uma dinâmica de ensaios bem estabelecida que toda a equipe sente a necessidade de realizar. Existem algumas aproximações, pensando em preparação. Nos dois trabalhos a cenografia e o figurino são confeccionados coletivamente por todo o grupo. Seja ator, músico, iluminador, diretor, todos colocam a mão na massa. Acaba sendo uma marca desses espetáculos.

Célia Maria – *Aproveitando a referência, qual foi a proposta da performance O Negro, realizada nos corredores do Instituto de Linguagens por ocasião do Congresso? De que modo a ação performática interagiu com a proposta do evento?*

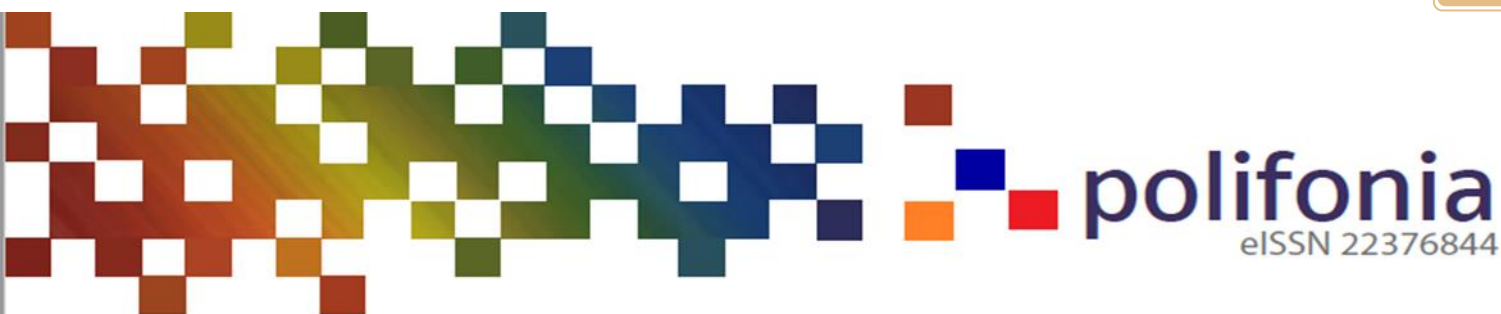
SOLTA – A performance *O Negro* é composta por duas cartas feitas por homens brancos que pegaram carona em navios negreiro para o Brasil. O ator/performer Everton Britto se utiliza desses



dois relatos para descrever as barbáries acometidas aos negros traficados. A importância desses relatos é a de dar acesso a uma experiência que foi silenciada, pois não se tem o registro em primeira pessoa da voz negra daquele período. Na performance, quando se finaliza a narrativa das cartas, o ator abre espaço para olhar o agora, o que o cerca, falar das experiências de sua carne. É nesse sentido que se concretiza o lugar de fala de um homem negro. Essa atualização, esse desmonte da encenação, é uma abertura, uma desobediência aos cânones do teatro e uma subversão do pensamento colonial de inferiorização do corpo negro. O discurso que é proferido no final é, para o ator, um grito pelas vozes silenciadas. Ao buscar uma voz, que se divide com os relatos históricos de homens brancos, Britto se encontra passeando pelas fronteiras de teatro e performance, de relatos históricos e contemporâneos, da voz de brancos falando por negros à sua voz preta falando pelos povos negros. Essas fronteiras se borram e proporcionam, para além do afeto, reflexões e inquietações. Ao propormos a apresentação da performance dentro da programação do *I Congresso Poéticas da Proximidade*, queríamos aproximar a fala dos membros da SOLTA que participaram da mesa “Narrativas de testemunho: ética, estética e política” à nossa prática.

Célia Maria – *Foram usados em Carne recursos audiovisuais durante as performances de longa duração, modo de trazer esteticamente à cena questões éticas, políticas, passado e presente. Tal simultaneidade temporal é uma das grandes conquistas do cinema, e uma busca constante e difícil para outras artes, como a literária, que tem que driblar a linearidade temporal dos discursos e as limitações da página (em tempos pré-virtuais). Como foi esse processo?*

SOLTA – Somos artistas das artes da presença, acreditamos na potência do encontro entre ator e espectador. Com isso em mente, os recursos audiovisuais utilizados no espetáculo foram inseridos naturalmente conforme as necessidades da cena e do nosso discurso. Desde os primeiros pensamentos sobre *Carne*, já tínhamos consciência do desejo de flertar com diversas áreas artísticas, da literatura ao audiovisual, passando pela performance. A maior parte da companhia não tinha conhecimento de como dominar essas tecnologias, mas a partir da necessidade corremos atrás de descobrir a forma de realizar essas inserções audiovisuais. Uma grande contribuição para este processo foi o trabalho do realizador audiovisual Gilson Costa. Ele prontamente ouvia nossos desejos e apresentava as possibilidades, suprimindo o conhecimento técnico e prestando auxílio para

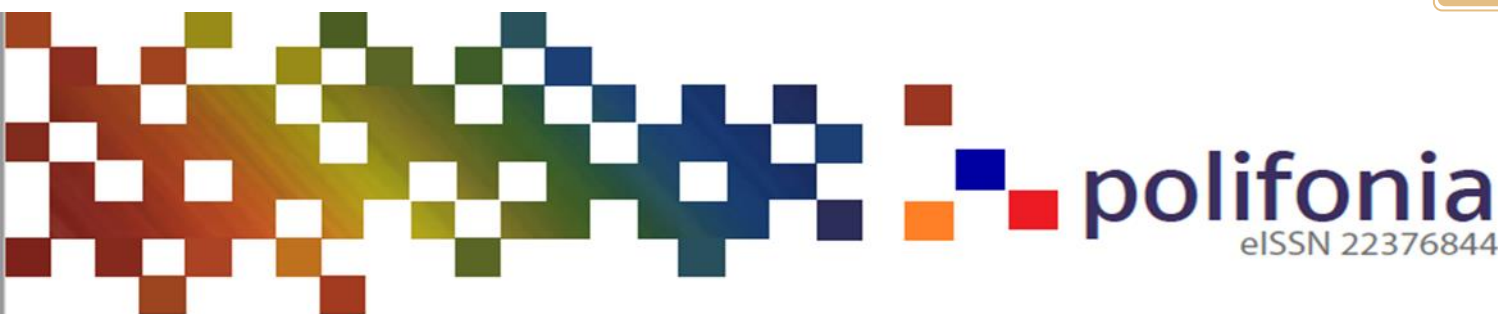


descobrir soluções baratas para a precariedade de construir um espetáculo sem uma verba relevante para experimentações.

Célia Maria – *Tendo em perspectiva que Carne resulta de uma dramaturgia aberta, com uso de performances, e No quintal, o mundo!, desenvolve-se por meio de dramaturgia escrita, o grupo coloca em evidência uma discussão ensejada pela crítica sobre “teatro” e “performance”, “ator” e “performer” (por exemplo, para fazer referência ao trabalho O Negro, com Everton Britto, foi empregada a dupla caracterização “ator/performer”). Sem chegar a consenso, há, por exemplo, a concepção tradicional de “ator” como o que encarna o personagem (mímesis), e de “performer” ora como o que faz o trabalho em seu próprio nome, ora como o que atua em peças dirigidas ou não por um texto, de maneira mais reflexiva, interacional (SILVA, 2014). Como o grupo se posiciona em relação à discussão?*

SOLTA – A nossa formação é aberta. Somos movidos pelos nossos desejos e não estagnamos em uma forma de fazer teatro ou em uma estética. Esse modo de pensar teatro nos possibilita, dentro da SOLTA, uma liberdade para pensar os trabalhos. Não acreditamos que exista uma forma certa de fazer teatro, pois as possibilidades são múltiplas e este pensamento nos motiva a querer descobrir, a experimentar processos diferentes. Quando começamos a montagem de *No quintal, o mundo!*, a única coisa que sabíamos é que seria um processo bem diferente do nosso espetáculo de estreia. E nos lançamos ao desconhecido.

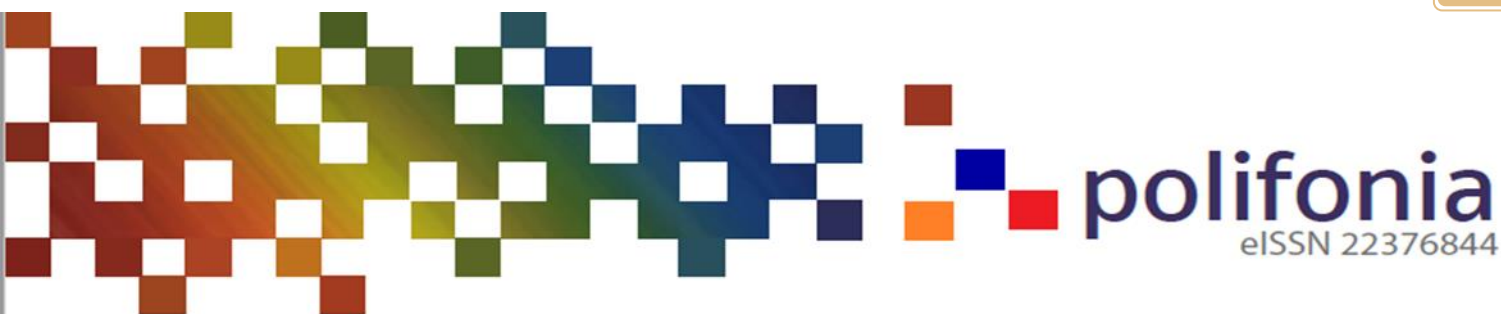
Célia Maria – *Pelo exposto, as relações texto-performer-público-espço em Carne ficam particularizadas: pode não haver um texto escrito para ser encenado, o que deveria valorizar a função de um diretor (ROUBINE, 2003), função esta exercida pelo coletivo; há uma rotura nas relações entre o público e o performer, posto que o público participa, constitui a performance, torna-se ele próprio um performer, contribuindo para a ação, um outro viés na formação de “leitores”, de consumidores de teatro. Ainda, há uma apropriação/adequação “simbólica do lugar-teatro”, em diferentes espaços públicos, privados etc. (SCHECHNER, 2003 apud SILVA, 2014, p. 26). Que compreensão de arte advém daí?*



SOLTA – Para nós, a arte tem que ser questionadora, tem que ser vanguardista, não há limites para pensarmos procedimentos e estética na composição de uma poética. Nós gostamos de borrar conceitos, espaços. *Carne* tem feito diversas experiências nesse sentido: já nos apresentamos em teatros, em casarões, em praças e estamos desenvolvendo pesquisas sobre o registro das performances no audiovisual, não somente para arquivo do trabalho, mas como um possível desdobramento estético, pensando as formas de criar relações com o vídeo, sem a presença física do artista. Esse movimento também vai para a cena, para as relações que estabelecemos no espetáculo. Não há uma regra que nos diga que o espetáculo deve ser de uma forma definida. Sempre que vamos para a cena, pensamos se o que já foi criado nos representa ou se precisamos nos atualizar/modificar. Mesmo tendo algumas estruturas preestabelecidas, encontramos brechas para essas atualizações.

Célia Maria – *Levando em conta o acesso a outras dimensões, para além da literária, ao invés de oferecer um saber, ou um status ontológico da literatura, que lugar já ocupa/pode ocupar esse tipo de trabalho artístico realizado na educação básica e superior em Mato Grosso, no que respeita ao ensino curricular da literatura, e mesmo de outras artes? Alargando a cena da pergunta, qual o papel da arte no ensino, no que respeita às relações humanas e ao direito de acesso consciente e criativo ao mundo?*

SOLTA – Entendemos que, minimamente, *Carne* potencializa o olhar questionador. A experiência de estar num lugar com artistas performando simultaneamente e com tecnologias diferentes envolvidas no processo retira do espectador o conforto das histórias lineares que ele está acostumado a ver e o obriga a formular e preencher vários “porquês”. Dessa mínima vivência, pensamos que já seria um ganho aos alunos que pudessem nos assistir. Nossa relação com a Literatura, desde o princípio, era relacionada à busca de narrativas que ampliassem o sentido comum dessa arte. Temos, portanto, narrativas pessoais, narrativas documentais, narrativas históricas, poemas, etc. Assim, além de abrir espaço para essa discussão, podemos ir também para o caminho da adaptação, pois todos esses textos foram transportados para outro suporte artístico que é o teatro. Em suma, pensamos que a literatura é a nossa grande fonte criadora nessa obra e esperamos que os literatos assim o vejam e a experienciem conosco. Quanto à importância da arte



no ensino, pensamos que, mais do que nunca, nosso país precisa dessa discussão. Vivemos tempos nos quais professores e artistas foram declarados inimigos da pátria por aqueles que querem que nós obedeçamos sem questionar. Aí está o espírito da arte: ninguém diz “não” ao artista. Sempre que isso for dito, a obra dele vai mostrar o “sim”. É por isso que a arte tem de estar nas escolas, para mostrar aos alunos que nunca existiu o “sempre foi assim” nem “ordem e progresso”, o que existe é uma realidade caótica que precisa de instrumentos intelectuais para que ela possa ser lida e esses instrumentos só são adquiridos em uma escola com arte no meio.

Referências

MORAES, M. C. *O paradigma educacional emergente*. Campinas/SP: Papirus, 1997.

PETIT, M. *Os jovens e a leitura: uma nova perspectiva*. Trad. Celina Olga de Souza. São Paulo: Editora 34, 2008.

ROUBINE, J.-J. *Introdução às grandes teorias do teatro*. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2003.

SILVA, F. S. Ator ou performer? *Cena em Movimento*, Porto Alegre, v. 4, p. 1-7, 2014. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cenamov/article/view/28784>. Acesso em: 13 jun. 2019.

<https://soltaciadeteatro.com.br/>